

ANGELA BOTTIGLIERO

*Metamorfosi di Medea tra cinema e teatro nell'Italia contemporanea: lo sguardo di Pier Paolo Pasolini,
Annibale Ruccello ed Emma Dante*

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANGELA BOTTIGLIERO

*Metamorfosi di Medea tra cinema e teatro nell'Italia contemporanea: lo sguardo di Pier Paolo Pasolini,
Annibale Ruccello ed Emma Dante*

L'intervento intende esaminare come alcuni autori contemporanei abbiano rimaneggiato il mito di Medea, adattandolo a diverse arti. In questo senso l'interscambio tra teatro e cinema si dimostra particolarmente fecondo. Il rapporto tra linguaggi diversi si realizza, infatti, non solo tramite il meccanismo della transcodificazione (si pensi al caso di Pier Paolo Pasolini), ma anche tramite una totale riscrittura e modernizzazione del mito (come avviene nelle pièces teatrali di Annibale Ruccello ed Emma Dante).

Molti sono gli scrittori che si sono cimentati nella rilettura delle storie mitologiche e non manca, di certo, chi si è occupato del mito di Medea, nell'ottica di istituire un parallelo tra l'attualità e l'antichità. Restringendo il campo al territorio nazionale e all'ambito del cinema e del teatro, si prendono in esame nel presente intervento le prove di Pier Paolo Pasolini, Annibale Ruccello ed Emma Dante. In particolare, si analizzano le modalità con cui questi autori hanno declinato l'archetipo in base alle esigenze della loro poetica, del contesto storico, sociale e culturale e del linguaggio usato. I tre, sebbene operino in anni differenti, riescono parimenti a leggere la propria contemporaneità con acuta sensibilità, facendosi interpreti di periodi successivi dello stesso processo di modernizzazione della società e concentrandosi, soprattutto, sugli elementi di rottura e debolezza che da esso scaturiscono. Le tre opere, quindi, pur avendo le proprie peculiarità che le distinguono le une dalle altre, contengono altrettanti punti di contatto, a partire dalla comune fonte di Euripide, il tragediografo greco che, primo fra tutti, attribuì al personaggio l'infanticidio.¹

Pasolini gira il film *Medea* nel 1969, rifugiandosi nel classico, come alternativa alla massificazione neocapitalista, in seguito al dissolvimento dell'utopia di un mito moderno che unisse simbolismo e realismo.² Sebbene risulti inattuale, la scelta del tragico ha un valore ideologico provocatorio, in quanto strumento utile alla decodificazione del presente, che riporta le stesse cicatrici di un passato appartenente alla nostra eredità mitica. Mette in contatto lo spettatore con l'originario: l'uomo contemporaneo, infatti, è accomunato al personaggio mitologico da uno stesso destino tragico.³ Il film rivela questa ciclicità della storia quando mostra come il progresso dell'uomo o della società non contenga in sé evoluzione, perché il mutamento non è mai totale e la rimozione di ciò che è stato è solo un'illusione. Queste le ragioni per cui Pasolini porta all'esterno il conflitto interiore dell'eroina greca. In Euripide, Medea è una donna offesa nel suo orgoglio, è la contraente 'truffata' di un patto violato. Deve ricorrere ad una vendetta personale per potersi assicurare quella giustizia, che le leggi alle quali lei obbedisce, seppur da straniera, non le assicurano. La condizione di barbara inasprisce la sua posizione, non permettendole di uguagliare i privilegi concessi alle donne di Corinto oltre che di avere il conforto dei propri cari, ma non è l'elemento principale del personaggio euripideo. Per Pasolini, invece, la sua natura barbara diventa costituente e necessaria per poter mettere in luce le coppie antitetiche rappresentate da Medea e Giasone, portabandiera di due culture e due civiltà agli antipodi. La scelta di rendere esteriore il contrasto, espresso da Euripide a livello psicologico, si rivela anche nell'organizzazione della narrazione, sia a livello formale che semantico. Pasolini divide il suo film in due parti: la prima dedicata agli antefatti, solo richiamati nel prologo della tragedia greca; la seconda alle vicende della tragedia stessa. Ognuna di esse è introdotta da un procedimento metadiscorsivo incarnato dal Centauro Chirone: il parallelismo che attraversa tutta l'opera si evince non solo dalle sue parole ma anche dalla sua duplice natura. In corrispondenza con la crescita di Giasone, mostrata nelle prime scene, nel rispetto di un tempo lineare e storico, da figura mitologica diventa figura umana, dimostrando

¹ Per un'ampia e dettagliata trattazione del mito di Medea dall'antichità alla contemporaneità, si veda G. TELLINI, *Storie di Medea*, Firenze, Le lettere, 2012.

² L. D'ASCIA, *Poeta in un'età di penuria. Pier Paolo Pasolini al capezzale della tragedia*, in E. Fabbro (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, Forum, 2004, 27-39.

³ G. DE SANTI, *Mito e tragico in Pasolini*, in E. Fabbro (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini...*, 13-26.

come l'individuo, dall'infanzia all'età adulta, cambi il proprio rapporto con il mondo circostante e il pensiero che ne scaturisce, passando da una visione favolistica ad una desacralizzante:

In realtà, il Centauro era sempre stato una «sogettiva» di Giasone. [...] e, «come visto da lui», il Centauro è un uomo, un semplice uomo, che ha perso le sue forme favolose. Questo fatale approdo alla razionalità e al realismo, implica una piega diversa dell'educazione del Centauro al giovane Giasone: egli cominciava a razionalizzare e a sconsecrare, quindi, tutto ciò che aveva dato prima come ontologico e sacro.⁴

Giasone, completata la sua formazione, approda all'età della ragione. Ogni sua azione ormai è guidata dall'ambizione, sprezzo del pericolo e spavalderia, senza nessuna considerazione per gli Dei. I luoghi sacri perdono il loro valore simbolico per diventare prede di un avido saccheggio. In aperto contrasto con la crescita dell'argonauta, viene presentata la figura di Medea, che si caratterizza immediatamente come sacerdotessa, intenta ad officiare un rito. Sempre uguale dall'inizio alla fine, vive le età della sua vita al di fuori del tempo e di ogni riferimento biografico. Appare come ierofania, portavoce per il suo popolo dei principi sacri che regolano il suo mondo preistorico. Nella sua terra, la Colchide, Medea si mostra in tutta la sua piena potenza regale e religiosa. Presaga del cambiamento, inizia a comportarsi in modo inusuale con l'arrivo di Giasone. Nonostante nella sua società contadina la spiritualità sia vissuta come un bene collettivo, si reca da sola al tempio per pregare il dio Sole, dinanzi al Vello d'oro, il centro assoluto, «simbolo della continuità e dell'assolutezza di una condizione umana»,⁵ che sta per essere messa in discussione irrimediabilmente. È proprio lì che avviene l'incontro fatale con Giasone, che causa in lei un turbamento e uno spaesamento, dovuto alla perdita della ragione e della logica che regolavano la sua esistenza. Il legame di immediatezza che aveva con la realtà si spezza: la circonda un silenzio assordante e «innaturale».⁶ Ciò che le sta intorno non è più in grado di darle delle risposte come un tempo:

Cosa cerca, in quella terra sconosciuta? Cerca il «sacro» [...] Medea cerca un albero, che sia *albero sacro*. Ce ne sono tanti, intorno, alberi: pioppi, sambuchi, cespugli di more, fichi: ma nessuno di essi è l'albero che essa cerca. Sono tutti poveri, comuni, umili alberi nella gloria dell'estate. [...] Medea cerca disperatamente una roccia, ora. Un *sasso sacro*. Ce n'è molti, intorno, in quella costa mediterranea. Ma, come gli alberi, non rispondono alla supplica di Medea: restano quello che sono, insignificanti e bellissime pietre.⁷

Medea assurge a simbolo della società che si apre al progresso. Con la fuga dalla Colchide e l'uccisione di Apsirto, è responsabile della violazione della sua terra e della sua condizione. Si avvia così alla sua iniziazione ad una nuova realtà, alla sua condanna. Questo percorso, però, non verrà mai completato. Il sentimento del sacro resta latente in lei e il suo bisogno di trovare risposte esaustive in ciò che la circonda lo fa riemergere puntualmente. L'unica reazione per lei possibile, quindi, diventa l'immobilità e l'isolamento, dovuti alla mancanza di una direttrice che la possa guidare: è il momento della perdita del centro, da cui si origina il senso di ogni cosa. Medea subisce una «catastrofe spirituale, il suo disorientamento di donna antica in un mondo che ignora ciò in cui lei ha sempre creduto».⁸ L'unica bussola che le resta per orientarsi è Giasone. Il battesimo ad un diverso tipo di religiosità di completa soggezione all'uomo avviene con un rito profano: la pratica dell'*eros* che, insieme alla cerimonia della vestizione da parte delle figlie di Pelia, completa la sua «conversione alla rovescia».⁹ Nella seconda parte del film, padroneggia la figura della protagonista, il suo punto di vista emotivo. Dopo essere sprofondata nel più cupo grigiore della solitudine e dell'emarginazione per aver perso con Giasone tutte le sue certezze, il suo inconscio attiva in lei una visione, in cui si ricongiunge alla sua cultura: ottiene di nuovo il suo status, riacquista il suo aspetto regale, recupera la ferocia dell'archetipo, attuando la sua spietata vendetta. Il dialogo tratto da

⁴ P. P. PASOLINI, *Medea*, in ID., *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milano, Garzanti, 2006, 482-483.

⁵ Ivi, 496.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, 504-505.

⁸ Ivi, 550-551.

⁹ Ivi, 551.

Euripide è ridimensionato e l'invocazione a Zeus ripetuta più volte come fosse una preghiera, a favore di una valenza poetica del linguaggio.¹⁰ Al contrario la Medea 'reale', mostrata attraverso la tecnica della sovrimpressioni, porta in volto i segni di un'ansia atroce. Oltre al parallelismo tra le due Medee se ne iniziano a delineare di nuovi: Medea/Gluce, Medea/Creonte. Mentre in Euripide la figlia del re è solo evocata, in Pasolini non solo è presente ma non appare come una vera e propria antagonista. L'infelicità, seppur dovuta a motivi diversi, accomuna le due donne. Gluce è una bambina sul cui volto sono riportati «i segni di un antico male»,¹¹ una «nevrosi»¹² che non le permette di affrontare le difficoltà della vita. Complice la modifica apportata al dialogo del testo greco, si accentua il senso di protezione da parte del genitore, che manda in esilio Medea più che per paura nei confronti della straniera (una maschera del timore di padre) per una forma di difesa verso una figlia fin troppo debole. Se Euripide contrappone al discorso di Creonte una ferrea dialettica della donna, capace di persuaderlo mentre già medita la sua vendetta, Pasolini mostra Medea in tutto il suo puro e impotente dolore, spogliandola della crudeltà del modello. Fedele alla tragedia euripidea, la scena della vendetta riprodotta nella visione è ripetuta nella successiva sequenza, corrispondente alla realtà, quasi identica se non fosse per un maggiore effetto di realismo e per un dettaglio essenziale: Medea è solo indirettamente assassina della sua 'rivale', non essendo i suoi doni avvelenati. La morte di Gluce, infatti, è provocata dall'effetto che gli indumenti della protagonista hanno sulla giovane sposa, attivando quel senso di colpa che le è connaturato e rivelando tutta la sua fragilità contemporanea. Sarà la sua mente ad ucciderla, spingendola al suicidio e con lei il padre. L'unico sacrificio che Medea compie è quello dei suoi figli, secondo un solenne rituale, ripetuto identico due volte per ognuno di loro con la religiosità della vita di ogni giorno: lava i bambini, li veste con lini bianchi e si accomoda su una sedia su cui li culla verso un sonno eterno. Contrariamente agli altri sacrifici, però, questo non è brutale ma soave: non viene mostrato ma solo intuito dal dettaglio del coltello. Risorge il sole e Medea appicca un incendio alla casa. Espia il suo peccato purificandosi e liberandosi del legame con il mondo di Giasone, di cui i figli sono il frutto. E così dirà la famosa frase: «Niente è più possibile, ormai».¹³ La differenza sostanziale tra le due parti del film è data da una netta prevalenza del silenzio o del grido, nella prima e delle parole, nella seconda. Medea, all'inizio, si esprime quasi esclusivamente con sguardi pregnanti; come spiega il Centauro umano, infatti, la parola appartiene alla fase del *logos*, lontana dalla logica degli uomini antichi, che vivono un rapporto spirituale con la realtà, per cui tutto ciò che è mitico è realistico ed esperienza vera e concreta. *Medea* si può considerare una pagina di «cinema di poesia»,¹⁴ grazie alle scelte stilistiche adottate dall'autore, da cui emergono la soggettività e la poeticità del linguaggio cinematografico. Nella prima parte, le panoramiche del paesaggio della Colchide, la macchina mobile, le inquadrature di dettagli metonimici, i primi piani, in particolare quelli di Medea, riproducono la realtà impregnata del suo mistero ontologico, con l'aiuto della musica che ne accresce la valenza simbolica. In questo modo, il cinema si rivela essere «lingua scritta della realtà»,¹⁵ artistica e non filosofica, racconto di una fase pre-logica e pre-grammaticale, in linea con la santità del mito. Gli im-segni, ovvero il sistema di immagini significanti che sono alla base del linguaggio cinematografico, infatti, lo accomunano al mondo della memoria e del sogno, fondato sullo stesso meccanismo di produzione di senso:¹⁶

Tanto la mimica e la realtà brutta quanto i sogni e i meccanismi della memoria, sono fatti quasi pre-umani, o ai limiti dell'umano: comunque pre-grammaticali e addirittura pre-morfologici (i sogni avvengono al livello dell'inconscio, e così i meccanismi mnemonici: la mimica è segno di estrema elementarità civile ecc.). Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale.¹⁷

¹⁰ M. FUSILLO, *Medea: un conflitto di culture*, in ID., *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2007, 143-144.

¹¹ P. P. PASOLINI, *Medea*, in ID., *op. cit.*, 509.

¹² *Ivi*, 534.

¹³ *Ivi*, 260.

¹⁴ Pasolini espone le sue teorie sul cinema nei saggi della sezione *Cinema* di ID., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2015.

¹⁵ P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in ID., *Empirismo eretico...*, 209-237.

¹⁶ P. P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, in ID., *Empirismo eretico...*, 175-196.

¹⁷ *Ivi*, 177.

Pasolini non crede nel naturalismo della realtà che si fonda sull'illusione del passare del tempo, calando i fatti e gli oggetti in una dimensione spazio-temporale, per cui si rapporta ad essa o consacrandola o dissacrandola in modo violento e scandaloso. Nella seconda parte, la poeticità è assicurata dall'adozione del punto di vista di Medea, tramite l'uso della soggettiva indiretta libera (Medea che osserva Giasone danzare o Medea che ammira la fisicità di Giasone) e delle inquadrature rivelatrici di senso, come quella finale dall'alto verso il basso che esalta la posizione dominante della protagonista. La soggettiva indiretta, infatti, con la completa scomparsa dell'autore, assicura il pieno raggiungimento di un elevato grado di lirismo, liberando «le possibilità espressive comprese dalla tradizionale convenzione narrativa, in una specie di ritorno alle origini: fino a ritrovare nei mezzi tecnici del cinema l'originaria qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria. Insomma è la «soggettiva libera indiretta» a instaurare una possibile tradizione di «lingua tecnica della poesia» nel cinema».¹⁸

Pasolini attraverso Medea analizza il processo storico dell'evoluzione della società verso la modernità, raccontando «l'origine mitica dell'alienazione borghese».¹⁹ Annibale Ruccello, al contrario, mette l'accento sugli aspetti antropologici e psicologici del fenomeno per evidenziare gli effetti che lo stesso ha sull'individuo. Scrive tre diverse edizioni di una sua personalissima rielaborazione del mito di Medea, l'ultima delle quali nel 1983 dal titolo *Notturmo di donna con ospiti*, che risulta essere la più compiuta e dettagliata. Se Ruccello, come Pasolini, evidenzia l'opposizione tra due diversi mondi, strati sociali e modalità di percezione del reale, la differenza consiste nell'organizzazione del racconto. In Pasolini il pronunciato parallelismo serve a marcare le disparità tra Giasone e Medea, in Ruccello torna a dominare la protagonista che, abbandonata a se stessa, dà sfogo al suo conflitto interiore, come accadeva in Euripide. Tutti gli altri personaggi del dramma sono solo funzionali a portare alla luce il malessere di Adriana. È come se il palco diventasse la sua mente, che in uno stato di incoscienza, quale il sogno favorito dal clima di una notte afosa d'estate, si affolla di tutti i suoi pensieri, di tutti gli irrisolti della sua esistenza. L'autore stabiese amplifica i temi dell'esclusione e del senso di alienazione dovuti allo sradicamento dal luogo d'origine. Adriana è il tipico personaggio ruccelliano, un'anti-eroina, membro del suo «popolo di deportati»:²⁰ è dalla sua debolezza che nasce la tragedia. Complice la madre, che resta il suo unico legame concreto con il passato, Adriana è condannata ad una vita di solitudine, le cui uniche relazioni sono quelle familiari. Eloquentemente che, pur non essendo presenti in scena, i figli siano continuamente evocati (ad esempio, con l'ossessione per la salute di Alfredino). L'ambientazione del dramma è una cucina di una casa di periferia, il cui arredamento si fa manifesto di una condizione di contrapposizione degli elementi, dove «il nuovo e vecchio si ritrovano insieme cozzando violentemente».²¹ Ma il tratto che più di tutti è significativo per dare corpo al contrasto sottocultura/cultura dominante è la lingua.²² Usata nella misura in cui è funzionale alla storia, nasconde la chiave per accedere alla psicologia dei personaggi. Si evidenzia, perciò, una netta contrapposizione tra dialetto, lingua di viscere, portavoce di una dimensione collettiva della vita e della cultura, che permette un contatto immediato con il mistero e italiano, lingua di testa, portavoce dei valori consumistici che non sono in grado di esorcizzare esperienze caratteristiche della vita come la morte, favorendo la paura dell'Altro. Il primo è il codice di Adriana e della sua cultura, destinato all'espressione di sentimenti spontanei e della confidenzialità degli affetti. Il secondo è il codice della tv, degli ospiti, della cultura massificatrice, a cui la protagonista tende nei momenti di inibizione e imbarazzo, per uniformarsi agli altri. Adriana è una donna normale, incinta del terzo figlio, un po' scialba, che conduce una vita monotona, la cui identità si caratterizza immediatamente come moglie e madre premurosa. Già dalla prima didascalia si inquadrano gli elementi fondamentali della sua esistenza: il televisore e gli altri elettrodomestici, sintomatici di un apparente benessere raggiunto e il ritratto del padre morto, che

¹⁸ Ivi, 187.

¹⁹ M. FUSILLO, *Medea: un conflitto di culture*, in ID., *La Grecia secondo Pasolini...*, 179.

²⁰ P. SABBATINO, *Il corpo e il sangue della scrittura di Annibale Ruccello*, in ID. (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, 12.

²¹ A. RUCCELLO, *Notturmo di donna con ospiti*, in ID., *Teatro*, Napoli, Guida editore, 1993, 80.

²² Per un approfondimento sulla lingua di Annibale Ruccello, si rimanda ai saggi di N. DE BLASI, *Da Eduardo De Filippo ad Annibale Ruccello in una prospettiva strettamente filologica*, P. BIANCHI, *Il linguaggio della passione nel teatro di Annibale Ruccello: Ferdinando* e D. DI BERNARDO, *Lingua degradata e grottesco nella drammaturgia di Annibale Ruccello* in P. Sabbatino (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento...*, 29-51; 75-91; 159-173.

rimanda ad un tempo oramai irraggiungibile. Si avverte subito dai suoi gesti e dalle sue prime battute un senso di insoddisfazione rispetto alla vita che conduce. Assente, distratta e quasi travolta dalla noia della routine quotidiana, riemerge dai suoi pensieri con l'irrompere della voce del marito. Rucello evidenzia come il rapporto tra i due nasconda un sostrato di ostilità e fastidio, che emerge in occasione della visita degli altri personaggi. Michele si unisce al gruppo aumentando la solitudine di Adriana e accentuando il suo senso di inadeguatezza, che la porta a sentirsi quasi un ospite (in casa sua) indesiderato. Gli altri (Arturo, Rosanna e Giovanna), scortesie e sgarbati, irrompono nella sua vita. Si presentano perfettamente vestiti, ostentando la loro agiatezza che maschera un retrogusto di volgarità. Il loro atteggiamento nei confronti di Adriana alterna momenti di falsa gentilezza (complimenti per la casa, interessamento alla sua vita, ai suoi figli) a molesta maleducazione. Domina una volontà di sopraffazione denigratoria da parte di Rosanna, continuamente sprezzante e una stucchevole premura da parte di Arturo, simile ad un venditore verso un cliente. Dal canto suo, invece, Adriana mostra tutta la sua debolezza con il suo imbarazzo e il suo servilismo, che dimostra come non riesca ad imporsi nemmeno in casa propria con degli sconosciuti. La sua vera antagonista, però, è Giovanna, la cui personalità si rivela fin da subito in antitesi a quella della donna: ha un atteggiamento autoritario, da leader. Questo attiva immediatamente una reazione contraddittoria in Adriana, a metà tra l'ammirazione e l'ostilità; infatti, al suo ingresso riesce ad attirare tutte le attenzioni su di sé, mettendo da parte la protagonista, che cerca faticosamente di riconquistarle. Gli ospiti sono lì per Adriana, per far avverare i suoi desideri più profondi ma la festa che imbandiscono non la vede partecipare. Non hanno alcuna considerazione per lei, se non per darle ordini: Adriana occupa costantemente una posizione subalterna. Tutto ciò che emerge dalle sue profondità, quindi, non è altro che il suo rimosso, che crea una scissione in scena, per cui si trova a vivere due realtà parallele. Si mostra straniata, immersa nei suoi ricordi giovanili. Nel corso della nottata, viene a galla tutto ciò che l'ha segnata in positivo o in negativo. In particolare, i ricordi felici sono legati alla figura del padre mentre il rapporto con la madre, di sudditanza, diventa un ricordo traumatico. Il padre è un punto di riferimento, che desidera per lei un avvenire luminoso e pieno di soddisfazioni, come maestra:

PADRE: T' hê fatto 'e scritte? ... Si no quanno mammata torna chi 'a sente ...

ADRIANA: Sine ... Aiere 'a maesta m'ha ritto ch'avevo fatto nu bellu tema ...

PADRE: Brava, bell' 'e papà ... E io chesto voglio ... Ca tu addeviente brava brava ... E me faie fà na bella figura ... Mía figlia maesta 'e scola ... Sperammo ca c' 'o veco stu juorno ... Vulesse 'nzerrà ll'uocchie e puterte vedè sistemata ... Pecchè tu si ll'unico conforto ca tengo ... L'unica gioia mia ... Bella 'e papà.²³

La madre, invece, attenta alle apparenze e alle voci del paese, la prepara all'avvenire a cui è destinata. La sua unica preoccupazione è che la figlia sia rispettabile ed inquadrata negli schemi che la società e la religione le impongono. Desidera per lei un buon matrimonio con un uomo che le possa offrire una vita degna ed invidiabile:

MADRE: E chi è chisto! ... Che ffà ... che nu' ffà ... A qua' famiglia appartene ... Se po' sapè? ...

ADRIANA: 'O saie chi è ... È Sandro ...

MADRE: Puozz'jattà 'o sanghe! ... 'O figlio r' 'o funtano ... 'o ssapevo ... Che gente bassa ... Manco un poco 'e orgoglio ce sta int' 'a chella capa 'e mmerda ca tiene ... A dicere pateme ha fatto tanta sacrificie pe' me elevà ... E io cu chi me vaco a mettere ... Maronna che scuorno ... [...]

MADRE: [...] si' ll'unica figlia ca tengo e nun te jetto accusi ... C' 'o primmo strunzo ca passa ... Ca nun tene né arte e né parte ... Na bella pulezzata ... E torna tutte cose comme a primma ...

ADRIANA: E tu sarrisse 'a cattolica? ... Chella ca se fa scrupelo 'e trasi int' 'a chiesa cu 'e vracce scummigliate? ... Tu si' n'ipocrita! ... n'ipocrita! N'ipocrita! ... Ma nunn' 'a spunte! ... Io a Sandro me sposo! ... A Sandro! ... A Sandro!²⁴

²³ A. RUCCELLO, *Notturmo di donna con ospiti*, in ID., *Teatro...*, 93.

²⁴ Ivi, 105-107.

Le proprie radici, rivissute attraverso il padre, si rivelano una perdita insostituibile, che la madre trasforma in un'odiosa ipocrisia, da cui si prova solo il desiderio di fuggire. Le relazioni con i genitori, quindi, non sono altro che un calco delle sue successive esperienze: Adriana mostra una certa disponibilità e una fiducia ingenua nei confronti del genere maschile, che la espone a facili inganni (come con Sandro o Arturo) e un atteggiamento misto di sfida e volontà di essere accettata nei confronti del genere femminile. Rosanna e Giovanna, infatti, se da un lato sono da stimare per essersi realizzate e aver intrapreso una carriera, dall'altro costituiscono una minaccia: lusingano il marito, che si lascia ammaliare dal fascino della donna di potere così diversa dalla moglie asservita. Man mano che ci si avvicina alla fine, i segnali che ciò che avviene sul palco sia solo una parvenza di realtà, frutto della mente della protagonista, si fanno sempre più evidenti. Dopo lo scatto di Adriana che vuole cacciare tutti via di casa, la vicenda acquista toni macabri, l'atmosfera assume risvolti spettrali, accentuati dal parallelo tra la visione della camera mortuaria e la festa in cui, pian piano, tutti i personaggi assumono un'aria demoniaca. Già con l'apparizione di Sandro, Adriana si agita: viene a farle visita uno dei suoi fantasmi del passato, che la mette di fronte alla sua colpa ancestrale, l'aborto. La gravidanza di Adriana, infatti, ci porta all'indietro, come un filo di Arianna, a scoprire lo *shock* subito da giovane che cerca in tutti i modi di dimenticare, di sigillare in quell'armadio che puntualmente si apre per far spazio ai ricordi. Sarà proprio Sandro a scoprirne il trauma, significativamente con il gesto di estrapolare il cuscino che Adriana nasconde nella sottoveste. L'amore, soprattutto quello materno, si rivela una cieca furia, un'esplosione di violenza contro natura, che raggiunge la sua apoteosi nel finale. Si fa spazio l'idea di una sessualità vissuta come la colpa per eccellenza a causa di un'educazione cattolica ferrea che mortifica ogni istinto vitale, per cui l'unica punizione possibile è la morte.²⁵ Viene a galla tutta la sofferenza che la donna ha soffocato. Dopo aver perso l'innocenza, deludendo i genitori, si ritrova a dover abbandonare i suoi progetti per il futuro. Perde il padre con tutto ciò che rappresenta: la protezione, le sicurezze, i sogni. La situazione presente può solo mitigare il senso di smarrimento che queste mancanze hanno provocato in lei perché si regge su principi effimeri, privi di quella forza che riesce a saldare i legami, tipica della cultura contadina. Perde la sua identità a favore di un'omologazione dilagante. Adriana, però, come la Medea di Pasolini, non ha compiuto in maniera definitiva il processo verso la nuova dimensione. Da qui, nasce la sua frustrazione per il fallimento di non essere riuscita a fare propri i valori della società moderna. Il suo quotidiano non riesce a subentrare alla sua cultura madre che riemerge fino ad imporsi con l'esigenza di esorcizzare il momento della negazione attraverso il rito della morte del capro espiatorio. Si materializza il suo senso di colpa con la presenza dei fantocci che animano la scena e la costringono a fare i conti con il suo io più profondo, il sé junghiano.²⁶ Adriana si guarda ad uno specchio, che non regge il peso del suo peccato e si infrange, segno dell'equilibrio labile e precario che si spezza. Subentra, a questo punto, il racconto della fiaba, una reinterpretazione in chiave popolare del mito della figlia del sole, che costituisce l'impulso e, allo stesso tempo, la legittimazione del gesto atroce che compirà:

PADRE: Ce steva na vota ... int' 'a notte r' 'e tiempe ... Na granda maga ... Figlia r' 'o sole! ... Putente assaie [...] Ma nu bello juorne arrivaie 'ncopp 'a muntagna nu giovane furastiere ca veneva r' 'e terre luntane addò 'o sole nun c'arrivava maie. Stu giovane verette 'a maga se ne 'nnammuraie e s' 'a vulette purtà cu 'isso ... Luntano r' 'o pate. Quanno arrivajeno 'e terre r' 'o ggiovane ... 'a mamma r' 'o ggiovane ... ca era janca comme 'a luna ... ricette ... addò l'hè pigliata a sta schiavuttella ... N' 'a vire ca è nera comme 'o ggravone ... Sarrà figlia r' 'o riavulo ... Pure 'e ssore r' 'o giovane abbaiano a rirere e a sfottere 'a figliola pecchè era nera e ce deva scuorno ... E tutto 'o paese 'a sftuteva ... pecchè nun sapeva ca essa era nera pecchè era 'a figlia r' 'o sole [...] Nu jorno 'a figliola nunne putette cchiù ... Abbaie a chiagnere e 'a chiammà 'o pate: Papà! ... Faceva ... Papà ... Io cu te era na riggina ... Na maga potente ... E ccà so trattata peggio 'e na serva ... Papà! ... Papà ... E 'o chiammava ... E 'o pate accumparette ... Figlia mia ... Lle dicette ... [...] Sta ggente barbara nun te putarrà maie cunsiderà ... Piglie 'e figlie tuoie ... Lavalle ... Piglia nu curtiello e comme a

²⁵ In merito al rapporto tra sessualità e morte, si veda R. PICCHI, *Annibale Ruccello e il suo teatro*, in A. Ruccello, *Scritti inediti. Una commedia e dieci saggi*, Roma, Gremese editore, 2004, 23-27.

²⁶ C. G. JUNG, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, in C. G. Jung e K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, 108-130.

pecurielle tagliace ‘e cannarine ... Tanno me vedarraje accumparè ‘ncoppe e ‘na trave ‘e fuoco e turnarraie cu me e ‘e figlie tuoie [...].²⁷

Il percorso che porta la protagonista ad uccidere i figli è ineffabile perché è solo interiore. All'alba, si ritorna alla realtà che piomba in tutta la sua brutalità sulla scena, con dottori ed infermieri che portano via le barelle con i corpi dei bambini e con il buongiorno sorridente della tv in netto contrasto con la disperazione di Michele. Con Ruccello, Medea torna ad essere il dramma di una donna che lotta con se stessa per autoaffermarsi. Come già in Euripide, la situazione privata di Adriana diventa motivo di una riflessione più generale, che la trasforma in un simbolo. È una donna che si trova in una zona liminare perché tradisce la propria origine, concedendosi al progresso senza riuscire a tagliare completamente il cordone ombelicale con le proprie radici. Con i suoi scompensi e turbamenti precipita in uno stato di schizofrenia, nel momento in cui inizia a scavare dentro di sé per riappacificarsi con i suoi demoni. Risucchiata dall'abisso del suo essere, dunque, si dissocia da se stessa e compie l'inevitabile.

Nel concludere il percorso tracciato fino a questo momento, degno di nota risulta essere lo spettacolo di Emma Dante, *Verso Medea*, messo in scena durante l'edizione 2016 del Napoli Teatro Festival Italia, dal 10 al 13 luglio, presso il Teatro Bellini di Napoli e Villa D'Ayala a Valva. La regista, dopo aver diretto una sua versione della tragedia già nel 2003, ne partorisce una più attuale risalente al 2012 ed eloquente fin dal titolo: «La chiave è il “viaggio verso Medea” come se lei fosse un paese straniero e la sua storia, la sua appartenenza a un gruppo familiare, di classe, nazione o religione limitassero la sua presunta libertà».²⁸ Il lavoro di Emma Dante, con un procedimento simile agli altri due autori analizzati, mira a valorizzare l'aspetto arcaico e ancestrale della società del suo tempo, che ne costituisce l'identità, senza la quale non è possibile il progresso:

Per me la tragedia è qualcosa di “antico”, che ha a che fare con un'antichità, con tutte le generazioni, con la vita e con l'umanità [...] la tragedia è qualcosa che ha a che fare con la quotidianità, con un evento straordinario che capita magari quando ti stai mangiando i maccheroni. Per questo dico che è qualcosa di antico: perché è sempre stato così, non esiste una tragedia moderna. La tragedia tocca l'essere primitivo, primordiale, non è attualizzabile, è qualcosa di un altro tempo ...²⁹

Perfettamente in linea con il teatro matriarcale della regista, la *piève* offre numerosi spunti di riflessione sui rapporti e le modalità di riproduzione del nucleo familiare, le cui articolazioni si presentano in un legame di stretta analogia con la società contemporanea, caratterizzata da continui scontri tra il soggetto ribelle, che simboleggia la diversità, e la ‘tribù’, che non lascia alcuna via di fuga a chiunque cerchi di affermarsi in maniera indipendente, all'esterno della propria cerchia:

L'indagine di Emma è serrata: al centro di ogni lavoro c'è la marxiana “santa famiglia”, sempre e comunque. È un viaggio nei reconditi aspetti arcaici del postmoderno, in quella violenza primigenia e ineluttabile delle relazioni tra uomini. È la barbarie di ritorno raccontata nel ring della famiglia. È lo scontro individuo-gruppo, ma anche l'impossibile fuga dal gruppo. È il disperato desiderio di essere se stessi e la costatazione amara dell'impossibilità di essere al di fuori di quello che gli altri vedono.³⁰

La scelta di Medea si rivela un'efficace strumento di indagine delle dinamiche dell'epoca postmoderna, in cui vige un'attenzione spasmodica al presente e l'individualismo regna sulla dimensione collettiva. Oggetto di osservazione diventa, dunque, il faticoso meccanismo di costruzione dell'identità del singolo, che deve delinarsi in un ambiente pieno di forti contraddizioni, dove fenomeni come arcaicità e massimo sviluppo tecnologico si

²⁷ A. RUCCELLO, *Notturmo di donna con ospiti*, in ID., *Teatro...*, 116-117.

²⁸ La citazione è stata ripresa dal sito ufficiale del Napoli Teatro Festival Italia nella pagina dedicata allo spettacolo, reperibile al seguente link: <https://www.napoliteatrofestival.it/edizione-2016/verso-medea/>.

²⁹ A. PORCHEDDU-P. BOLOGNA, *La strada scomoda del teatro. Intervista con Emma Dante*, in A. Porcheddu, *Emma Dante. Palermo dentro*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2010, 73.

³⁰ A. PORCHEDDU, *La tribù tragica di Emma Dante*, in ID., *Emma Dante...*, 95.

incontrano e si scontrano incessantemente. Immerso in un abisso di solitudine, l'individuo riemerge solo per un istantaneo confronto con l'altro, necessario all'accettazione e al riconoscimento di sé, che in caso di rifiuto diventa una condanna inappellabile.³¹ È così che si afferma la tragicità dell'esistenza dell'uomo e più in generale della società. La dicotomia individuo/gruppo alla base dello spettacolo è incarnata da un lato da Medea, dall'altro dalle donne di Corinto: l'una fertile, straniera, che nega la sua natura di donna procreatrice, prima ancora che con l'infanticidio, quando è incinta, giocando incurante con la sua pancia; le altre sterili, paesane, desiderose di diventare madri ma impossibilitate ad esserlo, in quanto uomini. Si manifesta, così, anche la dialettica uomo-donna in una società dominata da uomini che hanno bisogno della donna per poter perpetuare la specie. Il coro ha un duplice atteggiamento nei confronti di Medea, di comprensione per la sorte subita a causa del tradimento di Giasone e di deprecazione per il gesto insano che vuole compiere. È centrale, un vero e proprio personaggio portatore di emozioni e di un suo pensiero, quello della norma vigente. In una terra sterile, quale è Corinto, la protagonista è l'unica ad avere la capacità di generare figli. Come in Ruccello, Medea sulla scena appare incinta e partorirà un aborto. La sua colpa ancestrale, quindi, si costituisce come la diversità di una mentalità che ripudia la morale dominante. La sua caratteristica fondamentale è la sua concezione della gravidanza, non una benedizione, un inno alla vita, frutto di un istinto primordiale di conservazione della specie ma una maledizione, qualcosa che le ricorderà per sempre l'errore che ha commesso nel valutare Giasone, affidandosi a lui. Il rifiuto della fertilità, pertanto, diventa un atto di ribellione di una donna che, a costo di perdere l'approvazione sociale, sceglie di non sottomettersi agli schemi che le vengono imposti per ingabbiarla. Medea è un non-essere, nel senso che rappresenta la negazione di tutti i valori del gruppo, apparentemente solidi ma vacillanti di fronte alla sofferenza umana. Ne è un esempio la religione, che è presente in un'invocazione quasi lamentosa ad un dio non pervenuto nei momenti di maggiore dolore, rivelandosi come assenza. Mentre la ritualità, in Pasolini e Ruccello, è legata al ciclo morte-vita, ad un passato positivo, ad un rapporto diretto con la divinità, dove il nichilismo si afferma con la sua perdita, in Emma Dante non è contemplato il momento della rigenerazione: il rito porta con sé solo violenza e distruzione. Significativa a questo proposito la scelta di provocare la morte della sua rivale tramite gli ornamenti sacri, donandole il suo abito da sposa, che come racconterà il nunzio, secondo il modello euripideo, prende fuoco riducendola in brandelli. La Medea della Dante recupera, se non accentua, la crudezza dell'archetipo, laddove gli altri due autori ne sottolineano una non aggressività. La differenza con Euripide è che a dominare non è il *logos* ma l'istinto. I suoi movimenti, i suoi gesti ferini e bestiali sono dettati dalla sua parte irrazionale, non da un calcolo della ragione. Medea diventa padrona del suo destino e di quello dell'intera città con la decisione di uccidere il proprio figlio. Così punisce Giasone, uomo cinico e fedele ad una logica utilitaristica, per cui sposa la figlia del re per convenienza e cerca di rabbonire Medea per assicurarsi un erede: elimina la sua prole, gli rende impossibile crearsi una successione, una stirpe. La preoccupazione che il figlio possa assomigliare al padre ed obbedire alle sue leggi, infatti, è uno dei moventi della protagonista, che attraverso l'infanticidio afferma la propria libertà, il suo diritto di scelta; si adegua, in questo modo, alla sua condizione di esclusa, rinunciando definitivamente alla possibilità di essere riconosciuta e accettata. *Verso Medea*, come *Medea* di Pasolini, recupera l'atemporalità e l'arcaicità del mito per affermarne la sua universalità. È, dunque, fondamentale l'uso della musica come drammaturgia. Come per gli altri due autori, diventa l'unico linguaggio in grado di cogliere il mistero ontologico dell'essere, contribuendo ad una dilatazione semantica. Mentre Pasolini si serve di una musica extra-europea e Annibale Ruccello utilizza per lo più musica contemporanea o composizioni *ad hoc*,³² la Dante si avvale della collaborazione dei Fratelli Mancuso, musicisti della tradizione sicula, e dei loro strumenti antichi, in accompagnamento alla voce del sentimento di Medea che sfocia in un grido di disperazione. Il canto come il dialetto del Coro costituisce la parola fisica, viscerale, originaria. È espressione dell'atavico e si manifesta

³¹ Ivi, 92-105.

³² Per un approfondimento sull'uso della musica nei film di Pasolini, si rimanda a R. CALABRETTO, «Portate dal vento ... le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi». *La musica nella "trilogia classica" di Pier Paolo Pasolini*, in E. Fabbro (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini...*, 135-162; per quanto riguarda il ruolo della musica nel teatro di Ruccello, si veda C. DE NONNO, *Se cantar mi fai d'amore: la musica originale nel teatro di Annibale Ruccello*, in P. Sabbatino (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel Secondo Novecento...*, 59-74.

in tutta la sua carnalità, accompagnando i movimenti della protagonista dall'alto grado di intensità. Il gesto sorregge la parola, agendo all'unisono come manifestazione di un'interiorità precosciente, solitamente sepolta. Ambientato in un tempo non meglio specificato, grazie anche all'uso di una scenografia scarna ed essenziale, il dramma è in grado di rendere palpabile la sua sensibilità contemporanea: c'è un *hic et nunc* che appartiene alla contingenza della rappresentazione. Non esiste un altrove, tutto ciò che c'è da spiegare e capire avviene sul palco, attraverso ciò che il corpo mostra con le sue azioni fisiche e verbali:

Lavoro molto con gli spartiti, con la musica, con il suono onomatopico della lingua, con i gesti reiterati e a volte ossessivi che gli attori mettono in scena ... Tutto questo ha a che fare con il ritmo, che è il fattore principale nella genesi di qualsiasi spettacolo della Compagnia. Partiamo da lì, da quell'istinto: il ritmo è un elemento istintuale, che tocca l'animalità.³³

I tre autori rielaborano il mito di Medea riuscendo a generare creazioni originali, a partire da una stessa fonte. Le tre opere non sono altro che un tassello che si iscrive nel loro più ampio processo creativo che mira ad indagare le crepe del proprio presente. I tre contribuiscono alla vitalità del mito, apportando il proprio personalissimo contributo allo sviluppo del mitologema, che diventa così espressione di una mitologia viva, legata ad un particolare tempo e luogo.³⁴

³³ A. PORCHEDDU-P. BOLOGNA, *La strada scomoda del teatro...*, 47.

³⁴ K. KERÉNYI, *Introduzione: Origine e fondazione nella mitologia*, in C. G. Jung e K. Kerényi, *Prolegomeni...*, 13-43.